



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
Instituto de Artes - IdA
Departamento de Artes Visuais - VIS

CLARISSE DE SOUZA CAMPELO LIMA

PAUSA

Brasília, 2016.



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
Instituto de Artes - IdA
Departamento de Artes Visuais - VIS

CLARISSE DE SOUZA CAMPELO LIMA

PAUSA

Trabalho de conclusão de curso de Artes Plásticas, habilitação em bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.
Orientador: Prof Dr Christus Nóbrega

Brasília, 2016.

RESUMO

A monografia tem como objetivo refletir e descrever o que seria a experiência da 'pausa' através das memórias, concepção do tempo e a exploração pessoal e coletiva do simbólico. O trabalho visa através do texto e exposição videográfica, aproximar o observador a um experienciar da pausa, em que, durante o texto, se explora possíveis indícios de formatos que ela poderia incorporar. Além do texto, explora-se o tema através das ferramentas de videoinstalação, com a intenção de permitir o olhar que é próximo, tanto no sentido de proximidade espacial com a obra de arte, do diálogo da interpretação pessoal e o diálogo que se faz também através do outro.

O texto investiga a temática e as percepções do tempo e as associa ao conteúdo da obra por meio do diálogo com artistas, obras literárias, aspectos referentes ao mental e obras de arte, de modo a ilustrar e refletir sobre as questões que derivam das sensações e sentidos que se dão nos momentos, nos movimentos, nas lembranças, no ir e vir dos acontecimentos.

Palavras-chave: Pausa. Vídeo. *Borderline*. Instabilidade. Experiência.

SUMÁRIO

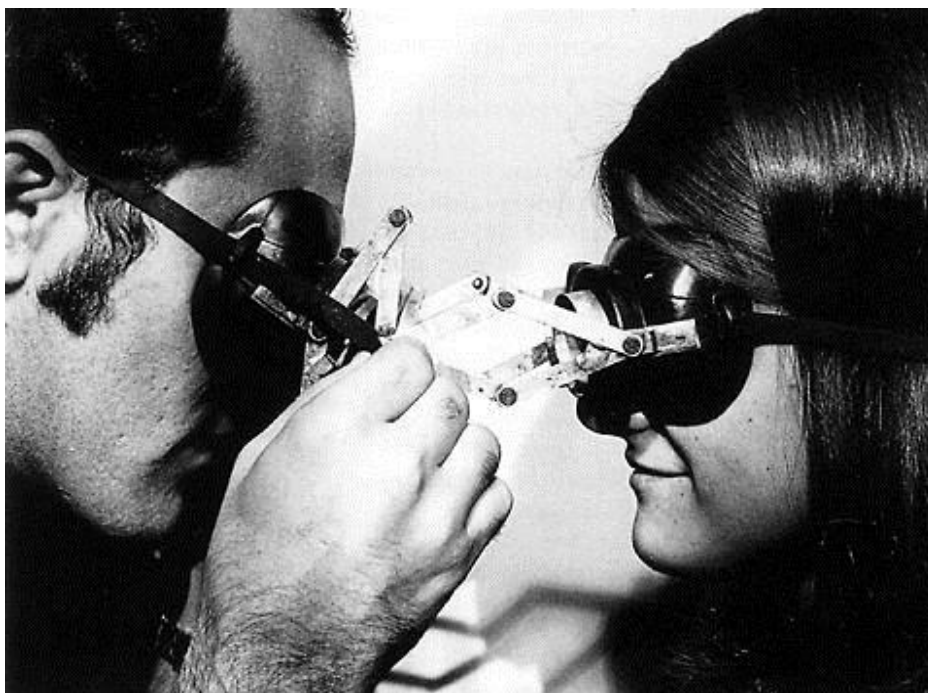
A PAUSA.....	1
Características e descrição da obra.....	7
<i>Diálogos com outros artistas.....</i>	18

A PAUSA

A pesquisa visa, através do diálogo sobre a pausa e seus múltiplos e possíveis significados, entender a relação desses significados associados às memórias, o estranhamento em relação ao desconhecido e o estado de contrariedade que a vida, a memória e o pensar detêm. Através da videoinstalação e a utilização de filmagens em curtas, propõem-se reflexões sobre o “eu”, o “outro”, o tempo e a inquietude das memórias. Ao mesmo tempo, há um convite para que o observador vivencie a obra e uma sensação de “pausa”. Essa experiência que será descrita de acordo com a interpretação da autora e as divergências de seus significados imagináveis, pois, dessa forma, se ambiciona a valorização da experiência pessoal e coletiva.

A associação da pesquisa à palavra “pausa” se dá, como ponto de partida, do íntimo da autora. Trata-se de uma percepção de tempo e dos acontecimentos a qual não possui uma definição particular. Seria um viver inominável, em que o correr do tempo acontece de forma diferente ao ambiente externo; o decorrer do tempo, a princípio, seria mais lento no interior e na mente de quem sofre a “pausa”. Os acontecimentos se destrincham e se dividem em vários outros questionamentos, quase imperceptíveis aos olhos de quem não confronta aquele momento, uma tensão de aparência rápida ou inexistente, mas que pode ser de outra perspectiva, um duradouro que não passa.

Para melhor ilustrar esse olhar, toma-se como principal referência o trabalho de Lygia Clark: *Diálogo: Óculos* (1968). A obra traz as relações do convívio consigo mesmo e do olhar e a interação com o outro. As lentes, reversíveis, permitem uma visão fragmentada de si, ao mesmo tempo em que se conecta ao outro; elas permitem a captura da própria imagem e do ambiente. Os óculos podem ser usados por somente uma pessoa, ou em dupla, pois é permitida uma conexão através do metal em sanfona, que liga os dois visores. Trata-se de uma visão única que se fragmenta, mas que também se multiplica, e essa multiplicidade se dá através da lacuna que existe em relação um ao outro — não há um olhar único, há múltiplos olhares. Os óculos são pesados, o que lembra a dificuldade de olhar o reflexo de si mesmo.



Lygia Clark, Diálogo: Óculos, 1968

A obra, “Pausa”, trata de uma instalação videográfica, em que os vídeos que a compõem se embasam em acontecimentos flutuantes, irresolutos. São cenas agitadas e ondulantes, apesar do aspecto aparentemente estático. Não se intenciona a percepção clara de um estático, ele é sutil no conteúdo das cenas nos vídeos. Entretanto, na obra como um todo, em relação à peça de arte, a “pausa” é súbita, pois se trata de uma escultura flutuante e imóvel (será descrita com maior precisão posteriormente). Faz-se uma relação do estado físico e mental do “eu”, um estado que pode ser dito como, talvez, um estado de dúvida, uma espécie de interrupção da ordem do pensar. Há uma intercalação entre o incômodo e a beleza das imagens, incômodo que aparece num conjunto — o retirar das cores dos vídeos, a utilização dos contrastes de preto e branco e os recortes específicos. Dá-se uma exploração de acontecimentos abstratos (e não especificamente uma narrativa delineada), a desvalorização da figura do personagem e certa forma de abstração da realidade. O movimento dos elementos inseridos nos vídeos é reproduzido superficialmente; os acontecimentos se realizam vagarosamente aos olhos do observador que visiona um acontecer mais abrupto (talvez devido à construção de um provável suspense). Entretanto, eles são agressivos — em algum momento, em meio a uma ação supostamente banal, há uma tomada de ação inesperada como se houvesse um

romper repentino que se revela por meio das ações desarticuladas no tempo. Isso se relaciona a uma oposição ao esperado, composto por narrativas em que os atos se prosseguem de forma ininterrupta. As falas elaboradas seguem às cenas premeditadas, enquanto que, na verdade, essa é uma imagem que se contradiz ao que é vivenciado diariamente. Há a perturbação da imagem esperada das situações cotidianas, do que deve ser considerado interessante e relevante a ser revelado.

...Do mesmo modo, se a banalidade cotidiana tem tanta importância, é porque, submetida a esquemas sensorio-motores automáticos e já construídos, ela é ainda mais capaz, à menor perturbação do equilíbrio entre a excitação e a resposta (...), de escapar subitamente desse esquematismo e de se revelar a si mesma numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuportável, dando-lhe o aspecto de sonho ou de pesadelo. (DELEUZE, 1995, p.12).

Com os recortes e a utilização de elementos simples, valoriza-se o abstrato e a despersonalização dos personagens, os quais não têm a função de fazerem-se personagens nos vídeos. Quando aparece somente uma parte de alguém de costas, ou alguma outra parte do corpo, se pretende a inclusão do espectador a ser o sujeito e compor a unidade que não é estabelecida pelos recortes dos modelos. Assim, pretende-se que, de certa forma, o espectador saia do estatuto de espera e se torne também um observador participante.

Sobre as questões psicológicas desdobradas na obra, um dos pontos de partida para o pensar inicial do trabalho, se trata do transtorno de personalidade *borderline*¹, o qual a artista tem longa experiência pessoal e convivência. A fala sobre o transtorno visa relacionar a experiência mental que pertence, à tentativa de se compreender as percepções da artista, e ao mesmo tempo dialogar com possíveis significados do que seria a “pausa”; além do próprio significado da palavra *borderline*, com tradução: incerto, e também de *border*: fronteira.

1. Borderline Personality Disorder; retirado de Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Fourth Edition, 1994.

O transtorno de personalidade *borderline* se caracteriza justamente pela despersonalização, a falta do sentido do “eu”, a instabilidade da autoimagem,

relações interpessoais e humor. De forma que um eu desfragmentado é associado aos fragmentos das cenas nos vídeos — observados na delimitação dos recortes, na elipse das faces e nos acontecimentos. O distúrbio é marcado pelas incertezas em relação às questões da vida, pela inconstância e variância da intensidade, a alternância de extremos. Também há uma constante dificuldade em relação ao presente, pois se retorna ao passado e projeta-se o futuro constantemente. Todavia, não se pretende aqui romantizar um transtorno psíquico, mas articular essas características apontadas à experiência pessoal do tempo, ao que seria o “eu” e às questões implicadas nos vídeos e na instalação como um todo.

A impressão do tempo e os sintomas psicóticos transitórios se associam às perturbações nas pausas abruptas dos vídeos, de aparência estática. Porém, se percebe através do incômodo e sensação de adentrar-se, a contaminação dessa pausa aparente. Busca-se entender — através de um conceito que, inicialmente, se originou da experiência pessoal — o que seria a “pausa”. Ela também busca trazer as indagações sobre o banal, o tempo e as memórias, utilizando-se dos aspectos sensoriais da imagem e do som associados aos dispositivos utilizados na exposição.

Em relação aos aspectos sensoriais do trabalho, eles acontecem a velocidades e perturbações voláteis que mudam de acordo com a experiência do observador. Relacionado à passagem de tempo e a convivência com o distúrbio de personalidade *borderline*, traz-se a passagem da autora Susanna Kaysen, que relata seu convívio com o transtorno através do livro *Girl Interrupted*.

Viscosidade e velocidade são opostos, ainda eles podem parecer o mesmo. A viscosidade causa a quietude da aversão, a velocidade causa a quietude da fascinação. Um observador não pode dizer se a pessoa está silenciosa e imóvel porque a vida interna estagnou ou porque a vida interna está transfixantemente ocupada...(tradução nossa). (KAYSEN, 1993, p.77)²;

-
2. *Viscosity and velocity are opposites, yet they can look the same. Vicosity causes the stillness of disinclination, velocity causes the stillness of fascination. An observer can't tell if a person is silent and still because inner life has stalled or because inner life is transfixingly busy.*

Há uma oscilação presente em relação às convicções e no que se acredita ver, como na comparação entre a velocidade e a viscosidade. Na viscosidade as moléculas de um líquido possuem como uma das suas características a dificuldade de escoamento, enquanto na velocidade, pode-se dizer que haveria uma *pulsão*³ ocasionada pelo deslumbramento.

...Algo comum entre as duas é o pensamento repetitivo. Experiências parecem pré-gravadas, estilizadas. Padrões particulares de pensamento se apegam à movimentos ou atividades particulares, e antes que você saiba, é impossível se aproximar daquele movimento ou atividade sem desalojar uma avalanche de pensamentos pré-pensados... (tradução nossa). (KAYSEN, 1993, p.77)⁴;

A palavra pausa trata de um conceito abstrato, assim como a própria noção de tempo, mas enfatizado por uma ideia de congelamento. Entretanto, a artista gostaria de pensar que ela não somente se caracteriza dessa forma, mas que se daria no enfoque de um momento de tensão, um processo de reflexão. Não poderia ser somente a dureza de uma ação, se faz, ainda mais, da experiência; momento que pode ser oscilante de emoções ou de plena apatia.

Essa sensação mudaria de acordo com nossas percepções dos sentidos, ela não apenas pode entender-se como a estagnação ou o descanso de moléculas, é a turbulência contida, a sublimação de um momento. Não se dá pela estagnação, mas acima de tudo, o que manifesta além das aparências, que, turbulenta ou sutil, causa incômodo e envolve mistério.

...Pense que você está num trem, próximo a outro trem, numa estação. Quando o outro trem começa a se mover, você está convicto que seu trem está movendo. O chocalho do outro trem parece com o chocalho do seu trem e você vê o seu trem deixando o outro trem para trás. Isso pode levar algum tempo — talvez até meio — minuto antes que o segundo intérprete veja através da afirmação do movimento do primeiro intérprete e a

3. Termo utilizado por Freud; retirado de Freud e o Inconsciente, Garcia-Roza, 1984, p.93.

4. *Something common to both is repetitive thought. Experiences seems prerecorded, stylized. Particular patterns of thought get attached to particular movements or activities, and before you know it, it's impossible to approach that movement or activity without dislodging an avalanche of prethought thoughts.*

corrige. Isto é porque é difícil contrariar a validade das impressões

sensoriais. Nós somos designados a acreditar nelas... (tradução nossa).
(KAYSEN, 1993, p.140)⁵.

Faz-se uma conexão dessa passagem de Susanna Kaysen com o raciocínio de Platão em *A República, Livro VII* (Aubenque, 1989). Ao descrever um diálogo entre Glauco e Sócrates sobre a alegoria da caverna, Sócrates, ao dizer sobre a possibilidade de um eco provindo de vozes fora da caverna, questiona Glauco sobre a ilusão dos prisioneiros que pensariam serem as sombras projetadas diante deles que estariam falando. Questiona-se então o estatuto de que a realidade é somente percebida por meio dos cinco sentidos, e se esses sentidos são detentores de uma única verdade que se é compartilhada. Seria assim, da mesma forma, o entendimento e tempo, que iriam além da experiência cronológica. Segue a continuidade da fala se Kaysen sobre o trem.

A situação do trem, não é a mesma de uma ilusão de ótica. Uma ilusão de ótica contém duas realidades. Não é que o vaso esteja errado e as padrões existentes que ele reconhece como diferentes. Embora você possa fazer-se tonta indo de vasos a faces e de volta, você não pode minar seu senso de realidade de forma tão visceral como você pode com o trem (tradução nossa). (KAYSEN, 1993, p.140)⁶;

A obra acredita que a compreensão do que é real não se dá prontamente; o apoio ao senso de realidade própria é necessário e pode ser compartilhado, de maneira que essa compreensão seja dispersa e não condicione uma razão absoluta, além do próprio valor que a experiência tem em si.

-
5. *Think of being in a train, next to another train, in a station. When the other train starts moving, you are convinced that your train is moving. The rattle of the other train feels like the rattle of your train, and you see your train leaving that other train behind. It can take a while - maybe even a half minute - before the second interpreter sorts through the first interpreter's claim of movement and corrects it. That's because it's hard to counteract the validity of sensory impressions. We are designed to believe in them.*
 6. *The train situation is not the same as an optical illusion. An optical illusion does contain two realities. It's not that the vase is wrong and the faces are right; both are right, and the brain moves between two existing patterns that it recognizes as different. Although you can make yourself dizzy going from vase to faces and back again, you can't undermine your sense of reality in quite such a visceral way as you can with the train.*

Em *A Poética do Espaço*, no capítulo sobre *A Imensidão Íntima*, Bachelard dialoga através dos aspectos da fenomenologia, pensamentos referentes à imensidão das coisas e dos fenômenos da imaginação que se convertem em imagens. Entre as diversas imagens utilizadas por ele, ele utiliza a de Floresta “A floresta piedosa é alquebrada, fechada, cerrada, apertada. Ela acumula imóvel a sua infinidade.” (**BACHELARD, 1957, p.192**). A floresta incita curiosidade, ela atrai, esconde, tem mistério.

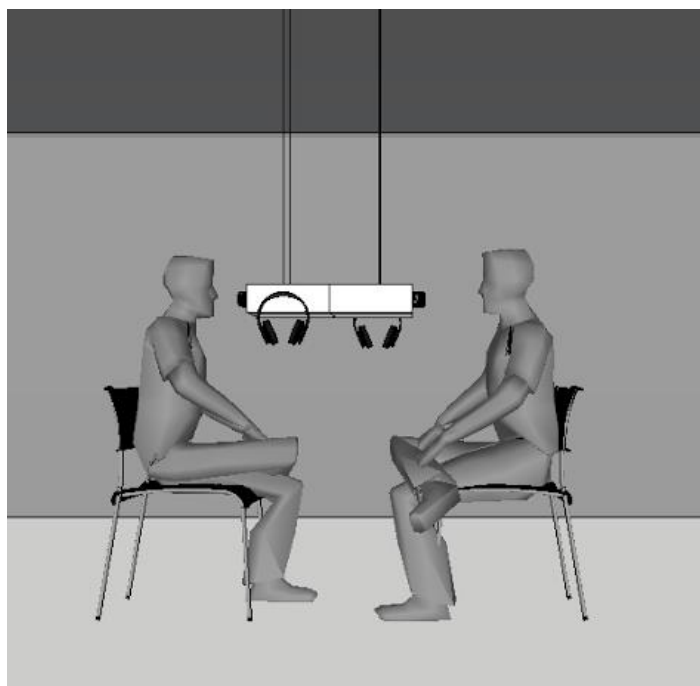
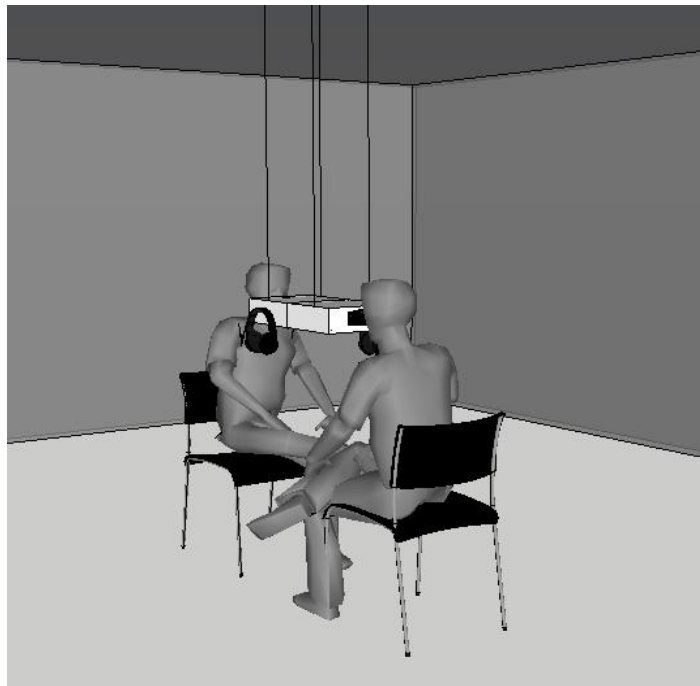
Essa passagem aglomera em si as reflexões sobre o tempo. A floresta aparenta estar imóvel, porém, não se deve apoiar somente nas aparências, pois, a imobilidade, na verdade, é composta de presenças, que se verificam por meio das suas raízes, suas cascas grossas e folhagens dispersas. A floresta é ancestral, antecede ao homem e ainda perdura, o perdurar que é percebido num suposto estático, do estar atento aos arredores, num retroceder.

Existe realmente um congelamento das percepções? Pensa-se na possibilidade do ‘eu’ não existir em situações como quando se dorme profundamente, ou quando se está num estado de coma. Após o ato de dormir e acordar, o tempo não é percebido da mesma forma do que quando se está acordado, tem-se a impressão de que se atravessou o tempo. Em algum momento, nesse meio, pode-se imaginar que ali houve a própria inexistência do ‘eu’.

Não é possível compreender as questões de tempo vinculadas às razões da existência, mas é possível, através dos sentidos, do pensar, e do olhar, questionar-se e posicionar-se diante dessas questões. Ao pensar no que seria uma pausa, a própria palavra premedita que houve uma ação precedente e haverá uma ação posterior, então estaria ela então no meio? Tenta-se compreender os questionamentos sobre a existência desde os primeiros registros dos nossos ancestrais, mesmo que, inicialmente, a palavra “tempo” não tenha sido desenvolvida através da escrita. A linguagem está além dos registros materiais, elas também perduram através das heranças aos quais não se tem acesso à total compreensão.

II. CARACTERÍSTICAS E DESCRIÇÃO DA OBRA

Para iniciar o discurso sobre a obra, deve-se esclarecer que ela se constitui de uma instalação videográfica. A instalação é composta por dispositivos de realidade virtual, que possibilitam a visualização de vídeos em curta-metragem.



Em relação às características comuns nos fragmentos dos vídeos, eles têm uma qualidade mental e de sonho. Considera-se a fala sobre as representações simbólicas e uma sensação de tempo além daquela normalmente percebido pelos sentidos — a das memórias e dos pensamentos que tendem a se repetir. Os fragmentos começam com um som específico ao conteúdo de cada vídeo (ou um som que apenas servirá de apoio para manter o olhar do espectador durante a tela preta). Inicia-se com a tela preta seguida de som e, posteriormente, de um corte seco que permite a entrada da imagem e da cena. Quando a cena termina, surge novamente o corte seco e a tela preta acompanhada do som. Todos os vídeos são preto e branco, e, sobre a escolha desse recurso, coloca-se aqui uma passagem de Georges Didi-Huberman em *Grisalha: Poeira e poder do tempo*.

...Uma coisa pintada em grisalha está pintada de acordo com a ficção de uma cor passada, um modo de referir à descoloração, mas também de dizer que o tempo passou por essa coisa como um sopro, como um vento que esmaeceu...**(DIDI-HUBERMAN, 2001, p.5).**

A imagem grisalha, não é neutra nem estável, ela é composta do passado e retira da imagem a cor. Ao retirar a cor das imagens, propõe-se invalidar a ação do 'agora', e distrair o olhar dos significados que as diversas cores podem trazer consigo. A representação de mundo no trabalho é atemporal, um passado que pode estar no presente, no formato de pensamentos, memórias ou sonhos. O preto e branco traz melancolia, o tempo faz com que a cor se perca.

...Quanto mais dividimos um corpo em pequenas partes, mais podemos ver a cor a esmorecer e a desvanecer-se pouco a pouco; assim acontece com um tecido de púrpura que dividimos em pequenos fragmentos; se desfizemos o tecido fio a fio, a púrpura e o próprio escarlata, cujo brilho ultrapassa por larga medida o de todas as outras cores, desaparecem e extinguem-se. **(DIDI-HUBERMAN, 2001, p.9).**

Pode-se, além disso, interpretar a escolha do preto e branco como uma forma de representação de um 'eu' desfragmentado. Outra característica da instalação videográfica é a escolha de se expor os vídeos em repetição de trilhas específicas seguidas de outras. Ao total serão cinco fragmentos que serão divididos em duas trilhas, cada trilha será disposta em um dos dois locais que serão construídos separadamente (a questão estrutural será descrita mais uma vez posteriormente). As trilhas se repetem como a retomada do que se passou, a continuidade de um

pensamento que permanece, ou a projeção insistente do que não aconteceu. As possibilidades se fazem de acordo com o observador, porém, há o caráter de adentrar-se num mundo específico, que pode ser o seu, ou do 'outro', à medida que, para poder acessar os vídeos, deve-se utilizar dos dispositivos da videoinstalação.

Os dispositivos a serem utilizados se constituem de um visor que possibilita um efeito 3D de realidade virtual, aproximando o olhar do observador. O visor contém em seu interior um espaço para o posicionamento de um *smartphone* que é disposto de forma horizontal, em que se pode ver através das lentes apenas a imagem de vídeo, que o *smartphone* irá reproduzir por meio de um aplicativo. A intenção é confinar o olhar do observador, sem que seja totalmente contaminado pelos arredores. Há também a utilização de fones de ouvido com o mesmo intuito, o de adentrar o universo dos vídeos. Serão dispostos dois visores suspensos à determinada altura que permita que a maioria das pessoas possa acessá-los.

A utilização de dispositivos em si detém variados significados; além da interpretação mecânica relativa às disposições de peças e órgãos de um aparelho; ela também é uma metáfora utilizada desde o princípio da teoria freudiana, “o dispositivo psíquico”, que é responsável pela articulação mental da subjetividade. O que definiria o estado físico particular do espectador ao assistir as projeções **(AUMONT, 2001, p.83)**. O dispositivo fílmico está próximo ao sonho, pois o observador entende, até certo ponto, aquelas imagens como reais. Através da percepção das imagens como representação da realidade, o observador se torna sujeito psíquico **(AUMONT, 2001, p.84)**.

Ainda, em relação ao conteúdo dos vídeos, há cenas banais fragmentadas, em que existe o pensar inserido num tempo próprio. Em relação ao fragmento “o fragmento é sempre fragmento de discurso; ele é, de saída, pensado em função do sentido; é portanto, em princípio, calculado, organizado (desde a tomada de cenas) em vista do sentido.” **(AUMONT, 2001, p.137)**.

Pode-se também interpretar os fragmentos como sendo pequenas pausas, elas que se ligam ao tempo como um todo. Há uma espécie de estático, porém sem o verdadeiramente estar. Há uma turbulência e um infinito no repetir-se do conjunto dos vídeos, que é a forma como também são apresentados, além, é claro, da obra de arte como um todo.

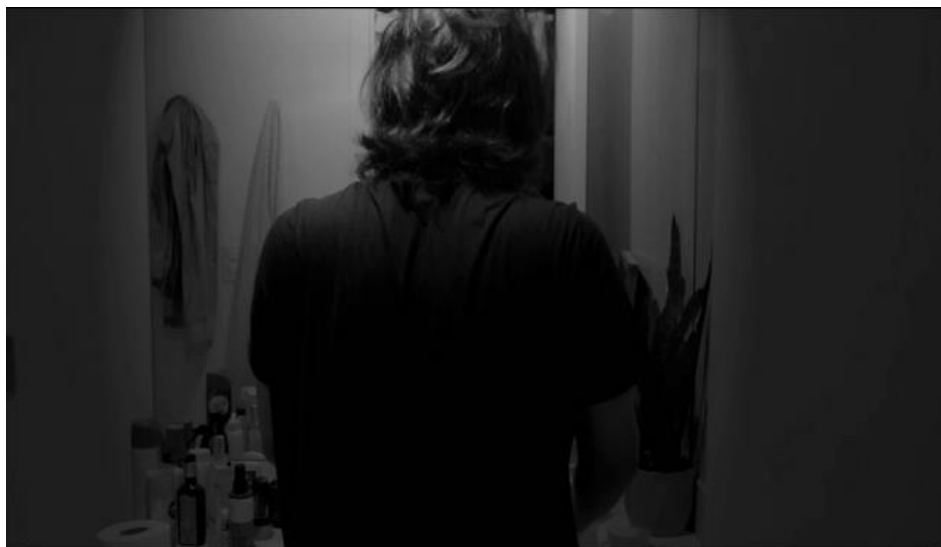
Em relação à duração, ou nesse caso, o tempo cronológico das gravações, elas não obtiveram tempo fixo para cada uma. Em geral, os curtas variam entre vinte

e cinco segundos a um minuto e dezoito segundos. Apesar da estrutura semelhante, a duração varia de acordo com o conteúdo de cada uma. Ao conceito de duração, a palavra sugere que haja um início e um fim. Definição a qual a pesquisa não pretende aproveitar-se, definição que é relativa ao tempo crônico. **(AUMONT, 2001, p.89).**

Nos vídeos que compõem a obra, há a intenção de não conduzir o trabalho a uma interpretação específica, e, ao mesmo tempo, enfatizar as elipses contidas dentro deles. Apesar disso, a videoinstalação em si tem o título de pausa, de modo a propor a reflexão sobre o que vemos como tempo. Para facilitar a visualização dos vídeos contidos na obra, eles serão descritos de acordo com as cenas (intitulando-os no texto com a intenção de facilitar a compreensão e não a de associar um significado prevalecente), o conteúdo que os constituem e a ordem de conclusão e edição. Primeiramente, cada um dos vídeos será descrito de forma ilustrativa, e, após a descrição de cada um, serão retomadas as explicações de significados.

O primeiro, “espelho”, começa com a tela preta e o som de água correndo, provavelmente uma torneira. Após o corte, vê-se uma pessoa de costas, em frente ao espelho, ela bloqueia boa parte de seu reflexo devido ao enquadramento de centro da câmera; não se pode ver a sua face, ela lava o rosto, levanta, se olha e pausa, permanece aparentemente estática, ainda assim a torneira está aberta. Ela então sai do estado de congelamento e se movimenta rapidamente, continua a lavar o rosto até o corte de tela preta seguida ao barulho da torneira; o vídeo então se prossegue para o próximo.





Quanto aos significados, em “espelho”, o barulho de água, durante a tela preta, deseja manter o espectador a continuar assistindo o vídeo, como se algo velado fosse se revelar; a intenção ali é manter o mistério. Também foi pensado com o intuito de mostrar uma cena cotidiana, lavar o rosto; porém, esse lavar do rosto sofre uma quebra em meio à ação. Essa quebra foi pensada a partir do filme *Persona*, de Bergman, o qual como referência, será explicado melhor adiante. Uma das características do filme é a atemporalidade que escala as cenas do decorrer das ações ao estado psicológico das personagens, confundindo-se o sonho, o pensamento e o delírio ao que é real, questões que são associadas à obra. A quebra de cena é caracterizada quando o alguém, de costas, permanece imóvel ao olhar-se no espelho, ele para ali por alguns segundos enquanto a água da pia corre

ininterruptamente. Não se sabe, ao certo, os motivos para tal ação, que, a princípio, faz pressentir se tratar de alguma perturbação mental, ou a causalidade de ver ali, algo o qual não era esperava ser visto. O que foi percebido por esse alguém não pode ser observado, pois seu reflexo é bloqueado pelo corpo do 'alguém' de costas.

O espelho, como de conhecimento geral, é o reflexo distorcido das coisas, assim como o próprio olhar em relação às coisas também é. O olhar em relação ao próprio eu é também distorcido; há momentos em que não se reconhece a si mesmo. O alguém de costas bloqueia esse reflexo de modo que só ele possa ver, têm-se a necessidade que esse reflexo seja velado. Ao final, retoma-se a ação de lavar o rosto como se nada tivesse acontecido, ou simplesmente porque não há nada mais o que fazer, pois, dentre tudo isso, a água, o tempo e o dia, continuam a correr. Em nenhum dos curtas há uma narrativa delineada e as opções a interpretações estão abertas.

No segundo, "sapatos", junto ao corte e tela preta, pode-se ouvir o som de, provavelmente, pisadas sobre o chão. Passa-se à cena e confirmam-se as imagens do caminhar que se dirige até um sofá. Vê-se, ao mesmo tempo, o enquadramento de alguém da cintura abaixo sentado no sofá, de frente, calçando e amarrando um par de sapatos desamarrados. Em seguida, esse alguém amarra um dos sapatos, e, ao fazer isso, o alguém para e inclina-se a sentar normalmente. Ele prossegue a amarrar o outro sapato, levanta e sai andando. Seguidamente, se dá o corte com a tela preta da mesma forma que os vídeos anteriores, seguida do som do andar com os sapatos. Segue o próximo vídeo.





Ainda, em “sapatos”, a chegada ao sofá, através do som de passos durante a tela preta, mantém o observador a continuar a assistir vídeo; revela-se a cena. O ‘alguém’ sentado no sofá amarra seus sapatos, como se prestes a sair, possivelmente, de casa. Após amarrar o primeiro cadarço, a pessoa para. Essa quebra de ação se dá, da mesma forma, em alguns segundos, com a aparente imobilidade do sujeito que ali está, já que, o recorte mostra apenas suas pernas. Esse sujeito poderia estar pensando sobre algo que ocasionasse aquela parada, ou, ele poderia apenas estar cansado. Ele poderia até mesmo estar angustiado, como algo ocasionasse à relutância ao fato de sair. O ‘alguém’ ali então retoma a ação de calçar o outro sapato; ele vai embora da mesma forma que entrou, e o vídeo volta ao escuro com o som de passos novamente.

Quando se pensa nos objetos, o sofá é o conforto, o apoio para efetuar o ato de calçar-se, ele é o elemento que possibilita o descanso, o apoiar-se do corpo. Porém, ele não é o apoio suficiente para a continuidade natural da ação de calçar o sapato que é seguida à de calçar o outro sapato — como se imagina fazer ao estar se arrumado para sair de casa. Já o elemento dos sapatos, pode ser pensado como a proteção; ele protege os pés e dá firmeza ao andar, que é necessário ao sair; ele é uma barreira ao contato dos pés com o exterior. Ao mesmo tempo, eles causam incômodo aos pés devido o longo uso durante o dia. Já o cadarço é o elemento que possibilita o ajustamento dos pés aos sapatos, em que se deve aplicar uma força e fazer-se um nó para que o sapato fique preso aos pés. Esses elementos podem também ser indícios de um estado de mente perturbado. Um ‘alguém’ que não deseja estar preso à determinada situação o qual não se pode sair, ou até mesmo a obrigação o qual não se pode deixar de cumprir. Mesmo cansado, prende-se os “pés” que devem suportar até o fim do dia. Deve-se manter a firmeza ao “andar”, ou ao cumprir as tarefas diárias.

Com o parar da ação, as interpretações variam novamente, não se mostra o que há a partir das pernas desse alguém no recorte; ele poderia estar descansando, pensando, talvez pensando em desistir da saída. Durante esse tempo de espera, a motivação a calçar o próximo sapato retorna, e deixa-se a cena do sofá acompanhado do som de passos e o mesmo corte.

No terceiro, “carro”, durante a visibilidade da tela preta, se ouve um baixo barulho de motor. Quando a cena entra, observa-se um carro com o enquadramento vindo da parte direita do banco traseiro e direcionado ao banco do motorista, de

forma que apenas se vê a parte de trás dos bancos da frente as mãos do motorista e um breu da estrada. Vê-se o cenário observado da janela esquerda do motorista indo para trás devido ao movimento do carro. O carro para, os postes de luz na escuridão, que estão à frente, formam infinitas reticências que vão se passar num futuro que não se concretiza no vídeo. Durante a longa parada do motorista diante o balão, um inseto passa voando rapidamente pelo vidro, o motorista passa a dirigir novamente e se dá o corte com o som do andar do carro. Esses são os fragmentos que compõem a primeira sessão de trilhas.



O terceiro vídeo é representado pelo movimento do cenário que se passa. Como sabe tratar-se de um carro, vê-se que o que se vê da janela é deixado para trás, sem relutância. A paisagem obscura se move num compasso de tempo específico, notas jogadas ao escuro que guiam a composição musical através de pulsos e repousos. O motorista para numa rebeldia musical, em que o compositor, em sua abrupta parada em meio à orquestra, provoca a plateia. A longa pausa na partitura tem ainda mais notas do que aquelas escritas anteriormente, no sentido de como se reage a elas, numa longa expectativa. O motorista para em frente à rotatória, envolto à guia das luzes de postes que se estendem caminho à frente, como infinitas reticências. Chegou-se ali, deixou-se todo aquele caminho para trás, mas, depois de tudo, não se sabe aonde deve ir. Incerto, numa espera da dúvida, algo sutil acontece na forma de um inseto que passa voando rapidamente pelo vidro. Após um tempo, retoma-se o caminho das notas contaminado pelos ruídos do motor.

O quarto, “orquídea”, começa com um barulho que não se identifica durante a tela escura, são apenas ruídos. A cena aparece e vê-se um vaso de flor com orquídeas sobre uma mesa, escutam-se passos se aproximando. Uma pessoa se posiciona ao lado direito da mesa com um copo cheio de água na mão. Ela começa a derramar calmamente a água dentro do vaso que, por obter orifícios em seu inferior, permite que a água vaze e vagorosamente se disperse sobre a mesa até transbordar e cair. A água dispersa vai formando um fio que ocasiona o ruir do fluido ao tocar o chão. A pessoa se retira da cena, e, à medida que água se dispersa ao chão, escutam-se as gotas de água que vão desacelerando o compasso do seu ruído. Segue o corte com a tela escura acompanhado dos sons que esmaecem.





Retornando a descrição inicial do fragmento, quando se vê ao centro da tela um vaso de orquídeas, vários indícios podem ser trazidos. As flores podem representar o feminino, a sexualidade, a beleza e elegância. Sobre as flores, “Quando sonhamos tanto com a corola de uma flor, temos outras lembranças na casa perdida, dissolvida nas águas do passado.” (**BACHELARD, 1957, p.233**). E, ainda, “Um cristal, uma flor, uma concha, desprendem-se da desordem comum do conjunto das coisas sensíveis. São objetos privilegiados, mais inteligíveis para a vista, se bem que mais misteriosos para a reflexão que todos os outros que vemos indistintamente.” (**BACHELARD, 1957, p.266**).

A beleza da orquídea está envolta da descoloração da cena, estática, sobre o patamar da mesa. Ela se destaca naquele cenário e é mantida cuidadosamente no vaso. Ao chegar alguém para aguar-lá, têm-se um copo cheio, ao mesmo tempo em que não há um prato embaixo do vaso das flores para manter o escoamento que ocorre após o volume de água jorrado sobre ela. Ao aguar a planta, mesmo num volume desnecessário, o faz-se calmamente, como se nada ali ocorresse, como se não houvesse uma distinção das coisas. O vaso não contém o volume de água, que escorre vagarosamente até atingir o chão. A água dispersa contamina o cenário além do que se vê. A planta, encharcada, continua em pé, pois o escoamento permite com que ela não se afogue. O barulho do escorrer da água vai se apagando, o compasso do tocar o chão das gotas de água vai desacelerando vagarosamente.

O quinto, “remédios”, se inicia silencioso, com apenas um baixo ruído não reconhecido, mas o qual é necessário para manter o olhar do espectador durante a tela preta, e então, entra a cena. Há uma pequena mesa em forma de ampulheta com um copo de vidro preenchido de água ao lado direito, e dois comprimidos à esquerda, um comprimido é escuro e o outro é claro. O recorte de uma mão invade a cena e pega o copo, que não retornará à cena ainda, seguidamente a mão pega o comprimido branco. O copo, vazio, é devolvido à mesa, e o comprimido escuro permanece onde estava. Termina a segunda trilha de curtas.





Quando se observa a primeira cena – o copo de água sobre a mesa em forma de ampulheta, e as duas cápsulas de remédio, vê-se também a mão que se estende para alcançar o copo de água. A primeira atenção então não se dá ao remédio. O copo de água sai de cena e se mantém oculto, permanece em algum lugar fora do foco. Estende-se a mão para alcançar o remédio, que some de cena. À figura dos remédios, entende-se que é um meio para se estabilizar alguma função orgânica e mental. As substâncias contidas nas capsulas são mais bem ingeridas através da água. Subtende-se que o primeiro remédio foi ingerido, pois a mão retorna a cena com o copo vazio. A outra cápsula que fica sobre a mesa é esquecida ou não se desejava tomá-la. É esperado que, na verdade, a partir de um ponto no qual o copo e o remédio claro desaparecem da cena, não houvesse mais o desejo de se tomar aquele remédio, e não que foi esquecido. Pois, anteriormente, eles foram dispostos organizadamente junto ao copo d'água, como num ritual diário. A partir desse ponto no tempo, tomou-se uma decisão oposta ao pressuposto inicial, num exercício de exercitar a própria consciência e contradizer o que foi anteriormente prescrito.

Através dos recursos descritos, a intenção é propiciar uma impressão da realidade além daquela das impressões negativas da *filmologia*, relativas à suscetibilidade do espectador, mas dos fatores positivos referentes ao *fenômeno da participação* que é afetiva e perceptiva, e o *fenômeno dos indícios* (AUMONT, 2001, p.165), que correspondem aos vínculos entre as situações dadas e as situações inferidas (AUMONT, 2001, p.167).

A participação é proposta pela pesquisa através do dispositivo do visor,

acompanhado do ato de sentar-se numa cadeira para os olhos alcançarem a altura do visor - o ato de sentar-se foi decidido porque dessa forma o acesso ao vídeo é ampliado, devido às diferenças de altura e condições de cada pessoa. Há uma cumplicidade semelhante à obra *Diálogo de Óculos* de Lygia Clark, em que há a relação de duplicidade com o outro, que vai além do velado, na fronteira inconsciente entre um visor e outro. Os visores estarão suspensos, presos a cabos de aço, ao mesmo tempo, dentro de caixas pretas que irão contê-los. Essas caixas vão estar presas uma à outra, de modo com que os visores fiquem em direções opostas e os observadores de frente um ao outro. Os vídeos serão divididos entre os dois visores e a intenção é indagar o limite entre o “eu” e o “outro”. Até onde a barreira de cognição de cada pessoa impede a maior compreensão do outro. Por isso há também a troca de visor, como uma espécie de alternância de poder, numa troca de lugar com o outro.

A obra dispõe da utilização de signos, como quando se utiliza do foco em recortes específicos, de forma a incluir e excluir significados. Por exemplo, quando o enfoque é centrado em um objeto e a ação de alguém é apenas um suporte do acontecimento como um todo. Como no caso do vídeo dos remédios, que, se utiliza dos indícios que a presença de um remédio sobre a mesa traz. Assim como se aproveita do incógnito desses recortes, pois, o que não é revelado permite outras possibilidades.

III. DIÁLOGOS COM OUTROS ARTISTAS

A obra procura assimilar as pausas, projeções mentais e possivelmente íntimas; vivencia-se o tempo numa espécie de “pausa” externa, um suposto parar, que, comparado ao comum no realizar de certa tarefa, sofre um desacordo na fluidez de cumprir-se de uma tarefa comum. Em uma das cenas, em que certa pessoa se olha no espelho de costas, há uma pequeno estar estático em que não se pode ver o rosto de quem olha, mas apenas perceber a tensão naquela imobilidade aparente. Nota-se a vívida inquietação e agitação — o que estaria ali acontecendo, qual a motivação para tal pausa em meio a uma tarefa em que isso não é recorrente? E se for, não é comumente retratada, recordável ou percebida — a torneira continua aberta, e ali a pessoa que está no momento, inerte.

O vivenciar do tempo se dá além daquele racionalizado pelos segundos do relógio, há uma infinidade que não se contém somente ali, mas que pode se estender num existir no qual a pesquisa busca experienciar, e convidar o observador-participante a vivenciar a obra, mesmo em suas próprias limitações. Pensa-se na experiência de uma pausa inconsistente e desorganizada como também uma forma de fixação que transcende o observável e nas ações que saem da uniformidade do fazer das tarefas do cotidiano. Procura-se imergir no tempo que se contradiz em estagnações e inquietudes, no qual a existência de ciclos repetitivos se dá no instante que persiste — a supressão da ação, o incoerente com o fazer organizado das ações cotidianas rotineiras e ininterruptas. Há a motivação que é outra, num contexto em que ela supostamente não existe, está imersa em outro cosmos aquém do racionalizável, a firmeza do realizar penetrada nas reflexões.

Considera-se a luz do ambiente, que contagia um rosto que não se observa ou se identifica, uma luz que contagia os pensamentos existentes nessa inconstância de tempo. Pensa-se no todo que parece estático, bem como a luz do próprio vídeo, inserida na forma de metalinguagem ou pela percepção ótica, no instante que pode ser infinito, vivenciado. O enquadramento, os recortes, o posicionamento da câmera, a luz, o enfoque, e a videoinstalação, fazem lembrar o estar através da janela, numa espécie de experiência de confinamento.

A pesquisa teve embasamento, primeiramente, na obra dos objetos sensoriais

Diálogo de Óculos de Lygia Clark, como dito inicialmente, “*Untitled*”: (*Perfect Lovers*) de Felix Gonzalex-torres e influências cinematográficas como a dos filmes de autor de Ingmar Bergman e Yasuhiro Ozu. Além do seguimento do preto e branco, lembra-se dos enquadramentos dos objetos nos filmes do diretor Yasujiro Ozu. Há distinções únicas nos filmes de Ozu que inspiraram a pesquisa, tais como os enquadramentos de planos vazios, objetos e naturezas-mortas, em que a imagem da câmera para ali por alguns segundos como que não se preocupasse com a temporalidade da narrativa. Há uma cena singular no filme de Ozu, *Pai e Filha*, em que a filha sorri, de leve, enquanto observa o pai dormindo e ela quase chora logo após. Ao mesmo tempo, a cena é intercalada à cena de um vaso, em que se pode pensar que o movimento humano não é aquele de maior importância e parece ali haver um movimento do pensar intercalado ao olhar sobre o vaso. Os dez segundos da imagem do vaso marca uma permanência atrás de todos aqueles gestos prévios.

O conteúdo sobre a “pausa” foi forte também influência da cinematografia de Ozu, em que as cenas que focam objetos e naturezas-mortas transpõem a temporalidade das narrativas. Outra influência é a do diretor Ingmar Bergman, que traz em seus filmes o introspectivo, questões existenciais e psicológicas; tal como em seu filme *Persona*, que em seu conteúdo metafísico, também trata da identidade e do reconhecer-se, do que é a realidade. O filme coloca um confundir de identidade das duas personagens, e, o preto e branco, no filme, também traz ‘o cinza’ que reside dentro e entre as personagens Alma e Elizabet. Há esse desafio em relação ao posicionar-se diante à narrativa que foge e não se subjugam a si mesma.

Mais uma vez, outra das influências relevantes à pesquisa foi a de Félix González-Torres em relação à sua obra ‘*Untitled*’ (*Perfect Lovers*). Há a carga psicológica autobiográfica em que também se coloca a questão do tempo. Os dois relógios de parede são iguais, colocados à mesma altura e iniciados ao mesmo tempo. No entanto, mesmo que eles tenham o movimento sincronizado que parece durar para sempre, posteriormente, devido ao desgaste irregular das baterias e falhas mecânicas, os relógios vão se dessincronizar, em algum momento, de forma inevitável. O que faz pensar sobre a especificidade e relatividade de cada tempo, e o infinito dum simples segundo, numa simples pausa que pode mudar ou conter o olhar em relação ao viver.



Felix Gonzalez-Torres. "Untitled" (Perfect Lovers). 1991.

Outra influência é a do trabalho "*Other Side*" de Chiharu Shiota. Ela apresenta cinco portas ligadas por um emaranhado de fios pretos que se estendem de parede a parede e do teto ao chão, numa espécie de acúmulo e assombro. Percebem-se as fortes vibrações que exaurem dos objetos apesar do seu aparente estado de imobilidade. Os fios fazem lembrar enervações e conexões que remetem à memória e linhas do tempo. Shiota fala sobre o trabalho:

"Ambas as portas e janelas são sempre uma fronteira entre dois espaços e quando você passa por eles você está em um ambiente diferente, em um mundo diferente. O outro lado sempre aparenta diferente, o exterior difere a partir do interior. Quando eu voltar para o Japão ele sempre acaba por ser diferente de como eu o imaginava da Alemanha. As portas na instalação em Towner - assim como as janelas que estou usando em outras instalações - vêm de casas antigas em Berlim Oriental. Cada porta tem uma história diferente; cada uma estava presente em diferentes famílias. Eu gosto das histórias e memórias atrás de objetos e tento conservá-las através da tecelagem em volta delas." (SHIOTA, 2013)⁷

7. Both doors and windows are always a border between two spaces and when you pass through them you are in a different environment, in a different world. The other side always looks different, the outside differs from the inside. When I go back to Japan it always turns out to be different from how I imagined it back in Germany. The doors in the installation at Towner – just like the windows I am using in other installations – come from old houses in East Berlin. Every door has a different story; each was present in different households. I like the stories and memories behind objects and try to conserve them by weaving around them.



Chiharu Shiota. 'other side (detalhe). Instalação em Towner, 2013.

Assim como este trabalho, a instalação de fios de Ham Younjoo em “All” é composta por fios que se ligam e parecem estar imóveis. Os fios são os fios de cabelo da própria artista; ela diz que o cabelo é precioso como parte do corpo, mas que quando cai, se torna algo que tem a necessidade de ser descartado. Os cabelos são lembretes da passagem do tempo, que deslocado do momento em que pode se tornar lixo, se torna belas teias de cabelo que refletem a luz no escuro, devido a serem envoltas em resina.



Ham Younjoo, All. 2003

Através de todas as influências descritas ao longo do texto, associadas à experiência pessoal e à execução do trabalho prático, a pesquisa trata das questões sobre o tempo, espaço, memórias e os objetos numa atmosfera própria, mas que rompe a barreira do individual. As lembranças não pertencem somente a um sujeito, mas também ao outro. Não há o discernimento de sujeito, pois ele se subjugava a algo ou alguém, enquanto que na obra há a distribuição e quebra de relações de poder. Ela também propõe a reflexão sobre a nossa distinção e contagem do tempo através das atemporalidades presentes em meio a situações banais. A partir do fazer da obra, anseia-se ampliar os estudos e aprofundar-se diante essas questões da percepção individual e coletiva, e como elas se dão no tempo. Pretende-se também ampliar as formas de trabalho prático e explorar diferentes formas de expressão visual e de significado a partir da experiência vivenciada através da realização da obra. Da mesma forma, há o desejo de compreender-se o que vai além de si mesmo, o que é comum e compartilhado, o desejo do experimentar, do aproximar do olhar, do contato com o outro e os outros.

REFERÊNCIAS

- AUBENQUE, P. *Platão, a República: livro VII*.(prefácio). Apresentação e comentários de Bernard Piettre. Tradução Elza Moreira Marcelina. Brasília: Universidade de Brasília, 1996, 2.ed.
- AUMONT, J. Marie, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores).
- BERGMAN, I. *Persona*. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Ingmar Bergman. Suécia:1986. 85 min. Formato: 35 mm.
- BORDWELL, D. *Ozu and the Poetics of Cinema*. Disponível em: <https://www.cjpubs.lsa.umich.edu/electronic/facultyseries/list/series/ozu.php> Acessado em: 4 julho 2013.
- CLARK, L. O mundo de Lygia Clark. Biografia. Disponível em: <http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>. Acessado em 2 de julho de 2016.
- DELEUZE, G. *Cinema 2 – A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Grisalha. Poeira e poder do tempo*. Tradução de R.P.Cabral. ed. J. F. Figueira e V. Silva, KKYM + IHA, 2014.
- DSM - IV. *Diagnostic criteria for 301.83 Borderline Personality Disorder* | BehaveNet. Behavenet.com. Disponível na internet em: <http://behavenet.com/node/21651>. Acessado em: 17 maio 2016.
- GARCIA-ROZA, L. *Freud e o inconsciente*. 24ª. ed. Tradução de Jorge Zahar. ed., 2009. Rio de Janeiro.
- GONZALEZ-TORRES, F. *"Untitled" (Perfect Lovers)*. 1991. Relógios sobre parede, 14 x 28 x 2 ¾ polegadas. Coréia, Seoul: PLATEAU, 2012.
- JUNICHIRO, T. *In Praise of Shadows*. Leete'S Island Books, 1977.
- KAYSEN, S. *Girl, interrupted*. New York: Vintage Books, 1994.
- MoMa. Lygia Clark. Óculos (Goggles). 1968. Disponível em: <https://www.moma.org/explore/multimedia/audios/388/6739>. Acessado em: 2 jul. 2016.
- OZU, Y. *Tokyo monogatari*. Direção: Yasujiro Ozu. Produção: Takeshi Yamamoto. Japão: 1953. 136 min. Formato: 35 mm.

OZU, Y. *Late Spring*. Direção: Yasujiro Ozu. Produção: Takeshi Yamamoto. Japão: 1949. 108 min. Formato: 35 mm.

SHIOTA, C. *Interview: other side*. FAD Magazine. Disponível na internet em: <http://fadmagazine.com/2013/11/18/chiharu-shiota-other-side>. Acessado em: 20 junho 2015.

SHIOTA, C. *The other side*. 2013. Instalação. Inglaterra: Towner.

THOM, A. *Ozu Yasujiro: the master of time*. Disponível na internet em: <http://www.bfi.org.uk/news/ozu-yasujiro-master-time> Acessado em: 4 julho 2013

WHUI-YEON, J. *Coexisting Differences - Women Artists in Contemporary Korean Art*. USA: Hollym, 2012.

YOUNJOO, H. *All*. AKIVE. Akive.org. Disponível na internet em: <http://www.akive.org/artist/showcase/E0000713/%EC%98%AC>. Acessado em: 23 junho 2015.

YOUNJOO, H. *All*, 2003. Instalação: cabelo natural, resina epoxy. Coreia, Seoul: Project Space SARUBIA.